CC - 61 R
C.G.-PATRIMOINE
RELIGIEUX

Résumé du mémoire sur le patrimoine religieux
déposé à la commission de la culture de l'Assemblée nationale du Québec
par le Musée des beaux-arts de Montréal

2 septembre 2005

Le Musée, refuge et lieu d'appropriation collective

Le Musée des beaux-arts de Montréal – dès les années 1930 – doit à son premier conservateur l'acquisition d'œuvres et d'objets d'art décoratifs religieux locaux. Il témoigne ainsi d'une mouvance qui met en cause les premiers défenseurs de ce patrimoine au pays, un patrimoine mobilier dont l'usage a depuis les tous débuts de la colonie obligé son constant remplacement et déplacement, mais dont la disparition alors inquiète. Quel est dans un contexte de pertes, renouvelé chaque génération, et reconduit avec une nouvelle conjoncture, le rôle et le statut du musée à vocation publique dédié aux beaux-arts et aux arts décoratifs ? Que peut-il combler aujourd'hui de la demande soutenue de sauvetage de ce patrimoine abondant et d'importance inégale, en demande de requalification ? Par son mandat, à la fois encyclopédique et identitaire, le Musée se propose de dédier une partie d'un pavillon à la mise en valeur de ce corpus religieux, en perte de lieu, issu de la région de montréalaise. Il compte faire ainsi œuvre d'éducation, en affirmant notre spécificité, inscrite en grande partie dans ce patrimoine religieux, actuellement sous représenté, et cela au sein d'une institution dont la fréquentation métropolitaine, nationale et internationale est indéniable.

106-04076/
CC - 61 M
C.C.-PATRIMOINE
RELIGIEUX

Mémoire sur le patrimoine religieux déposé à la Commission de la culture de l'Assemblée nationale du Québec par le Musée des beaux-arts de Montréal

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

CC - 61 M
C.6.-PATRIMOINE
RELIGIEUX

Mémoire sur le patrimoine religieux
déposé à la commission de la culture de l'Assemblée nationale du Québec
par le Musée des beaux-arts de Montréal

2 septembre 2005

Le Musée, refuge et lieu d'appropriation collective

«Le seul patrimoine qui survivra, c'est celui que l'on revendiquera.[1]»

Dans le monde muséal québécois et canadien, la longévité du musée des beaux-arts de Montréal est un point de repère essentiel – le Musée fêtera son 150e anniversaire en 2010. Son lieu d'implantation, ses fondateurs, et le moment de sa création ont conditionné l'évolution de ses collections. Parallèlement, dans l'ensemble du Québec, les œuvres données à voir seront pendant longtemps produites pour le contexte religieux. Les lieux de culte et de profession religieuse ont en effet été, traditionnellement, le principal chantier des artistes et artisans québécois. Napoléon Bourassa, à l'origine un des seuls membres artistes francophones de l'Art Association – actuel Musée des beaux-arts de Montréal, illustre bien, par sa pratique et ses écrits, cette démarcation. La modernité donnera ensuite – dans le cadre des musées publics – un autre statut au corpus religieux local.

Sa représentation au Musée des beaux-arts de Montréal a été conditionnée par la sensibilité de certains directeurs, conservateurs, et généreux donateurs. Rétroactivement, l'on constate que l'institution a répondu de manière ponctuelle aux enjeux de sa préservation, qui réapparaissent de manière cyclique dans le temps et sur la scène publique, inscrivant le Musée dans un horizon assuré d'intervention à long terme.

[1] SIMARD, Jean, «Pour le salut des biens d'églises», *Continuité*, no 94, 2002, pp. 51-53.

La valeur d'éducation d'un corpus identitaire en voie d'obsolescence

Le patrimoine religieux, aujourd'hui méconnu et ignoré, devient par conséquent incompréhensible pour une part grandissante de la population. Il se trouve pourtant en lui des clefs essentielles qui permettent de saisir les fondements mêmes de notre culture. Les objets religieux, selon Françoise Lautman, chercheure au CNRS à Paris, sont en fonction de la distance culturelle, plus difficiles à expliquer parce qu'au cœur de la culture matérielle ils demeurent porteurs de symboliques plus riches et plus diversifiées.[2] Dans le même ordre d'idées, Marie-Anne Sire, de l'inspection générale des monuments historiques de France, pose la question : «Qui sera capable de reconnaître demain un baiser de paix, un pluvial, ou un antependium?[3]»

Pour Alain Girard, conservateur du musée d'art sacré du Gard à Pont-Saint-Esprit, « les lacunes de la culture religieuse empêchent la compréhension et l'intelligence de l'art, mais aussi de la littérature et de la philosophie qui, sans elle, resteraient indéchiffrables. » Il importe donc de «donner les clefs et les codes d'interprétation de la culture chrétienne à laquelle nous appartenons. » En effet, « ce patrimoine sert de point de repère que l'on soit croyant ou non. » Girard nous oblige ainsi à reconnaître « que l'art sacré devient le langage de l'oubli. Et plus profond est cet oubli, plus grand est le désir de connaître. » Pour lui, paradoxalement, « l'engouement actuel pour les musées d'art sacré tient peut-être dans ce constat.[4] »

Le rôle du Musée est donc incontestable dans une responsabilité commune de transmission des riches significations de ce patrimoine identitaire.

---

[2] LAUTMAN, Françoise, « Objets de religion, objets de musée », in *Muséologie et Ethnologie*, Paris, RMN, 1987, p. 176.
[3] SIRE, Marie-Anne, In *Trésor d'église, musée d'art religieux : quelle présentation ?* Paris, Cahiers de l'école nationale du patrimoine, c1998.
[4] GIRARD, Alain, « Une approche culturelle du sacré : le musée d'art sacré du Gard », in *Ibidem*, pp. 92-96.

La conservation de l'art religieux, tout d'abord l'affaire de quelques individus éclairés

Dès les années 1930, l'Art Association doit à son conservateur Frederick Cleveland Morgan, les premières acquisitions d'œuvres et d'objets d'art décoratifs religieux locaux, surtout concentrées sur l'orfèvrerie. Celles-ci sont partie intégrante d'un intérêt beaucoup plus large pour le mobilier et l'artisanat québécois ancien, un corpus associé aux valeurs du mouvement Arts and Crafts alors largement défendues, mais que Morgan cherche cependant à distinguer, dans ses mises en exposition, du reste des collections d'art décoratif international.

L'Art Association témoigne ainsi d'une mouvance qui met en cause au pays les premiers défenseurs d'un patrimoine identitaire dont la disparition progressive inquiète. Bien sûr, les arts décoratifs et les œuvres d'art religieuses ont depuis les tous débuts de la colonie française été l'objet de constants remplacements et déplacements. Les déflagrations, les modes et les usages l'ont déterminé. Dans un contexte de croissance du monde chrétien, il s'agissait de productions «vivantes» dont la fonction dans le temps engageait de manière légitime l'évolution des goûts et des besoins. Conséquemment, plusieurs lieux de culte ou de communauté religieuses ont aussi intégré – par économie ou pour mémoire – des œuvres plus anciennes à un nouveau décor. D'autres se sont ajoutées aux trésors de paroisse dits de «sanctuaire» formés des objets de culte de métaux précieux. En marge de ces mêmes lieux s'est heureusement faite la conservation et/ou la mise en valeur de ce qui a subsisté d'œuvres alors obsolètes. Ce sont pour l'essentiel des items ajoutés progressivement aux divers fonds des collections de fabriques paroissiales, de diocèses, de communautés, de consistoires, etc.

Une nouvelle sensibilité apparaît finalement qui refuse que des œuvres significatives, quand ce ne sont pas des décors entiers, soient aliénés. L'attention accordée aux productions anciennes par ces pionniers au sein des musées publics favorisait autant la juste mise en valeur *in situ* que l'acquisition d'œuvres en perte d'affectation ou en danger. Le Musée intervint alors avec le concours de protagonistes incontournables, tel Ramsay Traquair. Pour exemple, la publication de son ouvrage *The Old Silver of Quebec* sera d'abord retardée à la suggestion de Morgan – dans le but de protéger les œuvres dans les paroisses avant qu'elles ne soient officiellement inventoriées –, puis ensuite financée par l'Art Association, dès 1947. Traquair lèguera plus tard sa collection d'orfèvrerie au Musée.

La reconnaissance du caractère cyclique des pertes et la conjoncture actuelle

Le recul dans le temps et la perspective historique qu'il permet nous oblige à reconnaître la récurrence des périodes de pertes, qu'accompagnent jusqu'à nos jours, un accroissement progressif des sensibilités. La conjoncture actuelle diffère quant à elle des périodes antérieures qui avaient favorisé le développement constant et le renouvellement du culte, et – malgré les déflagrations, les modes, les négligences et les changements d'usages – permis une transmission «naturelle» des objets au sein de l'institution religieuse. La diminution drastique de la pratique accélère aujourd'hui l'aliénation, l'altération ou la disparition de biens mobiliers religieux, alors même que nous vivons une exacerbation nouvelle de la conscience patrimoniale à leur égard.

L'Importance numérique et la valeur inégale des biens mobiliers mis en disponibilité

Dans ce contexte, le nombre important et la valeur inégale des biens mobiliers mis en disponibilité constitue un enjeu majeur pour la collectivité. Il engage une réflexion sur les valeurs et les critères permettant une sélection de ce qui d'une part devrait être maintenu au sein d'un ensemble ou conservé *in situ*, et d'autre part sur ce qui mérite d'être conservé en d'autres contextes. Plusieurs institutions ont déjà par leur mandat un rôle à jouer à cet égard. Il faut donc connaître leurs ressources. Toutefois, il ne s'agit pas ici de contrôle, – puisque nous avons affaire à des biens privés –, mais d'accompagnements dans des situations qui ont chacune leurs particularités et évoluent rapidement. Pour couvrir de manière judicieuse l'ensemble des biens significatifs à conserver, et permettre un juste partage des responsabilités, il importe aussi de déterminer si les institutions en place sont suffisantes et adéquates. Chaque institution ne pourra agir logiquement que selon son mandat et ses ressources, et cela malgré une conscience plus large des enjeux. Pour ces institutions qui existent déjà – tel le musée des beaux-arts de Montréal, pour les beaux-arts et les arts décoratifs –, la collectivité montréalaise détient un atout majeur de préservation et de mise en valeur d'éléments significatifs du corpus religieux, en perte de lieu, et issus de la région, que ne possèdent pas bien sûr toutes les régions.

Pour exemple, c'est au début des années soixante-dix, que l'on observe les premiers dons de communautés religieuses au Musée des beaux-arts de Montréal. C'est ainsi qu'est acquise *Sainte Philomène* par Louis-Philippe Hébert, un don des Soeurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie d'Outremont. Celles-ci, qui possédaient encore l'année dernière l'un des couvents les plus imposants du Québec, ont dans l'année en cours dû disposer aussi de la quasi totalité de leurs biens mobiliers à la faveur de dépôts auprès de

certaines institutions muséales ciblées. Certaines pièces conservées, transférées à leur couvent d'origine à Longueuil, nous sont généreusement promises. Notre Musée fut d'emblée mis en tête de liste, puisqu'il s'agissait, tel que les sœurs l'ont souligné, de biens associés à la région montréalaise, cependant dans l'ensemble un nombre fort restreint d'œuvres pouvait concerner notre mandat.

Nous sommes ici face à des enjeux à résonances multiples : l'importance numérique et la valeur très inégale d'items, à offrir simultanément et rapidement ; la difficulté de maintenir intègre un ensemble de pièces significatives, peu importe leur thématique – dont la majorité ne relève pas nécessairement des beaux-arts et peut impliquer un partage par discipline ; la volonté légitime de trouver à proximité un ou des lieux de transfert qui assurent la pérennité.

Dans l'obligation ou la volonté du démantèlement partiel de fonds et de collections, on constatera que certaines œuvres ont un lien plus ou moins fort avec l'histoire même des diverses institutions qui les conservent, ce qui peut alors faciliter le don ou le dépôt, dès lors qu'une institution se sent obligée ou prend la décision de se restreindre tout en voulant maintenir un ensemble cohérent.

Pour exemple : Ce que les sœurs Grises de Montréal appellent dès 1880 «les objets précieux d'antiquité», d'abord accumulés dans la chambre de la supérieure, concernent essentiellement leur fondatrice – devenue sainte Marguerite d'Youville. Progressivement, avec la création de la «chambre souvenir» de la crypte qui lui est consacrée, en 1921; puis avec un premier catalogue thématique et l'ouverture au public de nouveaux espaces en 1938, puis de transformations significatives en 1959, en 1973, en 1981, les collections vont être augmentées, se définir et s'étaler. Récemment, la diminution des effectifs de la communauté amène un resserrement de la nouvelle exposition sur la mission d'origine et sa fondatrice, qui conséquemment incite l'aliénation d'objets et d'œuvres considérés excédentaires. En 1923, la rédaction par Sœur Émilie Charlebois d'un cahier intitulé : *Nos Antiquités et certains dons faits à la communauté*, témoignait déjà de la séparation symbolique au sein des collections, entre ce qui est appelé à témoigner de leur spécificité, et ce qui est excentrique. Le Musée des beaux-arts s'est donc vu offrir, en 2003, *L'ensevelissement du Christ* d'Ozias Leduc, une œuvre qui faisait partie de la catégorie des dons récents aux Sœurs Grises, sans lien notable avec leurs dévotions particulières ou leur histoire. Il s'agit ici d'un rare tableau religieux de cet artiste majeur qui ne soit pas conservé *in situ* et qu'un musée de beaux-arts peu légitimement offrir au public.

Un travail d'intervention inscrit dans le long terme

La documentation des œuvres, un mandat et un atout incontestable du Musée

Les premières œuvres religieuses acquises sont alors souvent obtenues d'antiquaires ou de brocanteurs, et sont ainsi pour plusieurs en déficit d'attributions et de localisations, à moins qu'elles ne soient improvisées ou même falsifiées. Les inventaires amorcés à la même époque auprès des paroisses et des communautés religieuses avaient pour mission d'endiguer les aliénations d'œuvres et d'objets religieux significatifs et conséquemment la perte irrémédiable d'informations les concernant.

La conservation et la mise en valeur des œuvres au Musée a pour corollaire leur documentation. Celle-ci implique de maintenir les liens historiques à leur contexte. Ces informations essentielles peuvent conditionner, plus encore aujourd'hui qu'hier, l'intérêt d'acquérir ou non une œuvre. La poursuite des inventaires et la préservation des archives demeurent donc fondamentaux.

Le dépôt, un outil pérenne ?

Dès février 1940, le premier dépôt qui favorise l'Art Association est accordé par Henry Birks – de la célèbre maison d'orfèvrerie montréalaise –, et est le fait d'une relation d'amitié et de complicité avec Cleveland Morgan, qui croît alors éventuellement obtenir la collection en don. La sélection initiale est ensuite augmentée d'une décennie à l'autre, jusqu'au décès de Morgan, en 1962. Trente ans plus tard, alors que la collection s'est singulièrement enrichie, d'autres œuvres de la collection Birks viennent compléter la présentation, mais l'ensemble est offert définitivement à Ottawa, dès 1979.

Dans le diocèse de Montréal, du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix, douze églises de paroisses catholiques seront démolies. Suite à la démolition de l'église de Saint-Henri, le Musée sauvegardera le Sacré-Cœur en bronze de son parvis, par Henri Hébert. À la fin de cette période, suite à la promulgation de la *Loi sur les biens culturels,* en 1972, le ministère des Affaires culturelles amorcera le classement d'églises et de chapelles de la région montréalaise – le plus important jusqu'à aujourd'hui –, alors même qu'une seule église l'avait été auparavant, en 1959, l'église Saint-Sulpice. Conséquemment, en 1975, l'archevêché qui se

sent alors appuyé va suivre les avis de son comité d'art sacré – qu'il a institué en 1970 –, et finalement favoriser la préservation des églises patrimoniales sur son territoire. La même année, un dépôt diocésain est créé. Les œuvres qui y sont rassemblées n'y sont normalement que de passage avant de réintégrer un autre temple. Dans les faits, bien des objets et des œuvres qu'il faut déplacer à cause de fermetures, ou qui sont devenus obsolètes dans la foulée de Vatican II, s'y accumuleront.

C'est le cas, pour exemple, d'éléments de décor d'une église classée en 1974, l'église de la mission chinoise du Saint-Esprit – qui devait être démolie lors de la construction du Complexe fédéral Guy-Favreau –, ancienne église presbytérienne, devenue chapelle sulpicienne Notre-Dame-des-Anges, puis édifice civil, dépouillé de son décor qui provenait alors en partie de l'ancienne chapelle des Récollets du Vieux-Montréal, elle-même démolie aussi tardivement qu'en 1867. Après plus de trente ans d'entreposage, le Musée des beaux-arts en a obtenu le dépôt à long terme, en même temps que plusieurs autres éléments de décors et d'œuvres d'art sélectionnés. Le parcours pour la préservation et l'éventuelle mise en valeur des œuvres que le sort et la bonne volonté ont conservé peut être long et ardu. Dans ce contexte, le Musée, assume à long terme la conservation et la mise en valeur (documentation et restauration), dans ce cas-ci, de rares éléments conservés de cette époque sur l'île de Montréal.

Le dépôt est une des perspectives de préservation et de mise en valeur de biens insuffisamment protégés qui s'est développé avec les demandes des paroisses à la fin des années soixante, suite aux premiers classements d'œuvres d'art, mais avec lequel le Musée des beaux-arts de Montréal n'a renoué que tout récemment. L'évêché local peut vouloir donner des indications quant à la conservation de biens paroissiaux au sein du musée local le plus apte à remplir cette tâche.

Le dépôt implique toutefois un autre enjeu majeur, les besoins quasi systématiques de restauration, un processus long et coûteux pour des œuvres qui ne sont pas la propriété du Musée. Il importe donc d'agir avec circonspection. Toutefois, il faut souligner que les œuvres restaurées qui se trouvent au sein des musées sont normalement protégées pour la postérité (sachant que l'aliénation n'y est généralement plus pratiquée et que les normes muséales prolongent leur durée de vie), ce qui n'est pas le cas de celles remises en contexte, malgré l'intérêt indéniable d'être appréciées *in situ*, bien sûr tout spécialement pour celles qui participent d'un programme décoratif pour lesquelles elles ont été conçues. Par ailleurs, un grand nombre d'œuvres ont aussi perdu leur contexte d'origine et n'ont souvent comme seule ressource que le Musée.

Pour exemple : Dans le cas de la restauration exemplaire et récente de la basilique Saint-Patrick, toujours à Montréal, les travaux ont permis la découverte d'un ensemble de vitraux réalisés pour son premier décor, vers 1861-1863, par l'Atelier des Sœurs Grises. L'offre de vente dans les journaux de l'époque n'ayant pas eu d'effet, on les aura dissimulés derrière le retable, puis près de cent cinquante ans plus tard, offerts également en dépôt au Musée, après restauration.

La conservation de l'art religieux dans son milieu, une priorité

La majorité des exemples que nous avons choisis pour illustrer notre propos témoignent par leur appartenance à la collectivité montréalaise de l'importance – et cela aujourd'hui comme hier – de maintenir ce patrimoine dans les institutions de leur région lorsqu'il n'est pas viable *in situ*. C'est aussi bien sûr ce que valorise la Commission des biens culturels du Québec qui affirme que : «La plus grande partie des biens religieux mobiliers et archivistiques à valeur patrimoniale devraient rester le plus près possible de leur contexte et bénéficier des structures qui existent déjà.[5]»

L'accessibilité à un large public

L'art religieux hors contexte, comme on le voit par plusieurs de nos exemples, engage une réflexion sur le fragment, considération sur laquelle n'ont pas manqué d'être confrontés tous ceux qui ont voulu en faire la mise en valeur. Il s'agit ici aussi d'un enjeu majeur, la mise à distance, qui fait en sorte que l'on critique ou que l'on loue le Musée dont c'est une spécificité. Il apparaît donc d'emblée naturel de considérer – malgré les dangers – que la situation idéale demeure bien sûr la conservation *in situ*. Cependant, il faut alors que ces lieux authentiques – quand ils sont conservés – soient accessibles au public, ce qui est de moins en moins le cas. Lorsque l'*in situ* n'est plus viable, c'est à la sélection qu'il faut réfléchir pour chacun son mandat et en fonction de la possibilité de donner un sens aux œuvres en déficit de contexte.

Leur accessibilité peut aussi concerner la possibilité de mettre en comparaison les œuvres significatives d'un corpus identitaire avec l'ensemble des productions similaires, ce que rend possible le mandat encyclopédique du musée des beaux-arts de Montréal qui a permis au fil du temps de mettre en perspective les trésors religieux de toutes les nations et de toutes les époques. Ceci permet aussi d'affirmer notre spécificité en terre d'Amérique et les fondements

[5] Commission des biens culturels du Québec, *Assurer la pérennité du patrimoine religieux du Québec. Problématique, enjeux, orientations. Rapport-synthèse*, Dossier Réflexion, 28 juillet 2000, p. 10.

de l'identité québécoise inscrits en grande partie dans son patrimoine religieux, au sein d'une institution dont la fréquentation métropolitaine, nationale et internationale est indéniable.

Un pavillon dédié à la mise en valeur des beaux-arts religieux

On sait la difficulté que représente la conversion de structures aussi complexes que celles des églises, et la nature tout aussi complexe des nécessités modernes de la muséographie. Cependant, le musée des beaux-arts de Montréal, qui a comme spécificité d'être constitué d'une collection de bâtiments au sein d'un milieu patrimonial riche, veut relever le défi, d'offrir en ses murs, la mise en valeur d'un corpus identitaire sous représenté, pour le plus important bassin de population du Québec.

Voisine immédiate du Musée, l'église Erskine & American, soustraite récemment au culte, est d'importance nationale et nécessite une remise en valeur. Elle possède comme plusieurs le savent un ensemble unique au Canada de vitraux de l'Atelier Tiffany. Ceux-ci n'ont pas été réalisés pour l'église actuelle et ont aussi été l'objet d'un transfert suite à la fusion en 1934, de la Erskine United Church avec l'American Presbyterian Church – alors rue Dorchester –, qui les avaient commandés dès le début du siècle. Cependant, bien que déplacés de leur contexte original, les vitraux installés dans un bâtiment conçu par l'architecte montréalais Alexander Hutchison, se trouvent dans un cadre fort à propos, avec une composition des façades et un traitement de la pierre, caractéristiques de l'œuvre du grand architecte américain Henry Hobson Richardson; de même qu'à cause de l'intérieur inspiré du style byzantin, et grâce aux transformations dans l'organisation spatiale et la décoration intérieures apportées en 1937-1938, dans l'esprit du mouvement Arts and Crafts, cher à Cleveland Morgan, premier conservateur du Musée. Ces vitraux, Tiffany en avait réalisés pour des contextes bâtis similaires. Ils auraient pu d'emblée être installés là, dès la construction initiale.

La sobriété de l'aménagement et les dégagements de l'espace intérieur de ce type d'église, avec un plan dit «Akron», facilitent aussi l'intégration de collections qui elles, bien sûr, se démarqueront du contexte. Elles s'étaleront dans le volume principal qui constituera, par son ampleur, une découverte dans la déambulation générale des espaces du Musée. Le pavillon inclura également une réserve pour ce patrimoine.

Dans la recherche commune de solutions pour la préservation et la mise en valeur, le Musée des beaux-arts de Montréal tient ici à affirmer l'importance de son rôle de refuge et de lieu d'appropriation collective pour les beaux-arts et les arts décoratifs religieux de la région montréalaise, en perte de lieu.